مجلة تراثية نصف سنوية محكمة

تصدرها وزارة الثقافة والاعلام ـ دار الشؤون الثقافية العامة

ـ بغداد ـ جمهورية العراق

المجلد الثالث والعشرون ـ العدد الاول ـ ـ ١٤١٦هـ ـ ١٩٩٥ م

رئيس التحرير عبد الحميد العلوجي

سكرتير التحرير صادق هامد ديكان

الصورة بين الرؤية والرؤيا

في الشعر العربي قبل الاسلام

د .محمود عبد الله الجادر .

كلية الاداب-جامعة بغداد

ثمة ثلاثة مصطلحات يبدو اننا بحاجة الى المام سريع بمدلول كل منها قبل معالجة الخطوط الاساسية لفكرة الموضوع .

أول تلك المصطلحات مصطلح الصورة الذي طال خلاف الباحثين المعاصرين على مدلوله على حين لا تسعف المصادر القديمة كثيراً في محاولة اضاءته لانشغال القدماء من النقاد بمسائل لا يشكل التحديد الاصطلاحي بؤرة واضحة بين بؤرها الاساسية .

على اننا قد نقف امام عدد ضئيل من النصوص اقدمها قول الجاحظ : «الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[١] وثمة ما ذهب اليه قدامة بن جعفر من ان الشعر صورة لمعانيه [٢] وأخيراً ما قرره عبد القاهر الجرجاني من ان سبيل الكلام «سبيل التصوير والصياغة» [٣] .

ويتداول الباحثون المحدثون هذه النصوص مستنبطين ما هو منها وما هو ليس منها ولكننا سنبقى حذرين من تحميلها ما لعله لم يدر بخلد اصحابها من مدلول . فواضح ان (الصورة) الشعرية لم تكن هاجس الجاحظ ولا قدامة ولا الجرجاني وهم يطلقون احكامهم هذه . ولكن نصوصهم قد تومىء الى احساس خفي بعلاقة وثيقة بين جهد الشاعر وجهد المصور حيناً والصائغ حيناً اخر وذلك مالا يغرينا بتنقير .

اما في النقد الحديث فان المصطلح يتجه الى اكثر من مدلول كان لكل مرحلة من مراحل التطور النقدي الحديث ان تحدد ابعاده المنبثقة من طبيعة نمو التيار الادبي والنقدي ، وهكذا تطور المدلول من مستوى الصورة الحسية التي يشكلها الخيال الشعري الى مستوى «التفاعل المتبادل بين الصورة والرؤيا والحواس الانسانية الاخرى» [٤] .

والذي نراه ان الصورة الشعرية لا يمكن ان تخضع لتقنين اصطلاحي فكل عمل شعري لا يعدو ان يكون برمته تصويراً بالكلمات . ولكن الذي قد يلفت النظر تلك البؤر المكثفة التي يطمح جهد الشعر الى استثارة حواس المتلقي أو وعيه الفني الى متابعة مجراها المتميز ضمن المجرى الادائي العام ولا فرق ان يعتمد ذلك على الفن البياني أو الزخم الدلالي المكثف للغة او التفجر الانفعالي القادر على رسم النهايات الحادة لزخم التجربة الشعريه او مقاطعها الرئيسة في اقل تقدير .

ويبقى مصطلحا (الرؤية) و (الرؤيا) اللذان لن نبتعد كثيراً -مهما حاولنا- عن مدلولهما اللغوي حين نتابع مدلولهما الاصطلاحي فحيث ترتبط (الرؤية) لغوياً بحاسة البصر وترتبط (الرؤيا) بمدلول الحلم فان المدلول الاصطلاحي يقع قريباً من هذا الصعيد أو هو يقع عليه بشكل مباشر في اكثر الاحيان ولهذا فان الرؤيا الشعرية قد تبدو في أكثر الاحيان الصياغة الجديدة لنتائج الرؤية والكشف الابداعي عن وجه آخر لها أو تطويع لتفاصيلها أو اعادة تشكيل لنهاياتها المستقرة في الوعي الطامح الى رسم قسمات وجه الحياة لاكما هي كائنة وانما كما ينبغي ان تكون [٥] .

على ان هذا الاتجاه في فهمنا لمدلولي المصطلحين لا ينبغي أن يعني أن الحد الفاصل بينهما هو الحد الفاصل بين النظر الاعتيادي والنظر الابداعي الى الحياة وتجاربها المتجددة وكلتا الممارستين مما يقع في اطار العمل الابداعي بل ان الرؤيا الابداعية لا يمكنها ان تنهض الا من خلال ما تثيره الرؤية الحسية التي تمهد لها بشكل منظور او غير منظور في كل عمل ابداعي . وليس معنى ذلك ان الرؤيا تنتظر دائماً ما تقدمه لها الرؤية الحسية لتقيم منطلقاتها من نهاياتها الاخيرة بل ان الرؤيا قد تصنع طبيعة الرؤية وتقرر لها زاويتها لتحدد هويتها الذاتية منذ الخطوة الاولى في العمل الابداعي .

وحيث تستقر لدينا ملامح أولية لكل من المصطلحات الثلاثة يكون بوسعنا ان نحدد ارضية البحث التي نحاول ان ننطلق منها الى معالجة ظاهرة تراوح الاداء الشعري التراثي وانتقاله من حدود الرؤية التي تبث

اثارها في التشكيل الشعري إلى افاق الرؤيا الابداعية التي تحفر ملامح ذات المبدع وهو يضفي على المحسوسات زخم تجربته الموضوعية أو النفسية أو الفنية فيشكل هوية الممارسة الابداعية برمتها .

وعلى الرغم من ايماننا بأن العمل الشعري يبقى تجربة موحدة المناخ النفسي ما بين مشارف انبثاقه ومشارف انتهائه فان علينا ان نبقى حذرين أزاء تجارب ما قبل الاسلام التي قد تكون الرواية الشعرية فعلت فعلها في تمزيق اوصالها أو اسقاط اجزاء منها أو تحوير تدرج تفاصيلها ولكنها بقيت -على الرغم من ذلك كله- تقدم مسوغات قناعة بوحدة الأجواء الموضوعية أو النفسية في النص الشعري بدليل ان النصوص التي وصلت الينا كاملة أو شبه كاملة -المعلقات مثلاً- تؤشر تلك الوحدة بوضوح شديد ولهذا كله فان الحديث عن (تعدد موضوعات) أو (تفكك أجزاء نموذج) سيبقى حديثاً ساذجاً لا ينبيء عن استكناه جوهر العمل الابداعي للعصر . اما الحديث عن (موضوع) رئيس يشكل معاناة القصيدة و (موضوعات) تهيء له المناخ النفسي المطلوب أو تنبثق منه وتشكل تنظير تفاصيله فأمر آخر نرى أن الدراسات الحديثة أجمعت عليه وأن اختلفت في تفسيراتها لطبيعة تنامي البناء الشعري فيه [٦] .

إن قناعتنا بوحدة المناخ النفسي التي تهيء مقاطع التمهيد التقليدي معطياتها الاولىتغرينا بالقول بأن تلك المقاطع تبقى احفل مقاطع القصيدة الموروثة بجهد سحب معطيات المنظور الى افق الرؤيا الشعرية ، بل اننا نكاد نقرر ان المنظور الحسي من تلك المقاطع يقع بشكل ما في اطار الرؤيا التي يشكلها زخم موضوع المعاناة الرئيس من القصيدة ، وتلك حقيقة عالجناها في اكثر من دراسة تفصيلية [٧] .

اما التفاصيل الدقيقة لتشكيل تلك المقاطع فانها تبقى حاشدة بهذا التراوح الاخاذ بين (الرؤية) و (الرؤيا) بين الصورة التي يحاول الشاعر ان يحفر تفاصيلها في وعي المتلقي والصورة التي تنبثق من هم النفس و معاناتها لاثار التجربة الطاحنة .

من هذا الوعي ينبغي ان نتجه مثلاً الى صورة (الدموع) التي ختم بها زهير بن ابي سلمى مقطع ظعن جعله ختاماً لمقطع نسيب قصير افتتح به قافيته التي قالها في مديح هرم بن سنان ، ويبدو ان احساسه بعدم امتداد نفسه في مقطع النسيب (الذي لم يتجاوز الابيات السبعة) والظعن (الذي لم يتجاوز البيتين) بعثه على الاطمئنان الى فتح افق الرؤيا من خلال منظور الدموع التي ذرفها على اثر الظاعنين ، ثم بعثه على مدّ النَفَس لضخ نمط الانفعال المطلوب لتهيئة نفسية المتلقي لقبول موضوع القصيدة الأساس وهو رسم شخصية هرم العامرة بقيمتي العطاء والفروسية . ولكي لانستبق الاحكام نقف عند أبيات المقطع التي أقام الشاعر جسر الانتقال فيها على ارضية طالما اقام الشعراء الجاهليون عليها جسور انتقالهم من الرؤية الى الرؤيا وهي التشبيه :

كأنّ عينيّ في غربيّ مُقتَلةٍ ... من النواضح تسقي جنةً سحُقًا
تمطو الرِشاء وتجري في تنايتها ... من المحالة ثقباً رائداً قلقا
لها أداةٌ وأعوانٌ غدون لها ... فَثْبٌ وغربٌ اذا ما افرغ انسحقا
وخلفها سائق يحدو اذا خشيت ... منه العذاب تمدُّ الصُلب والعنقا
وقابلٌ يتغنى كلما قذفت ... على الفزاقي يداهُ قائماً رفقا
يحيلُ في جدول تحبو ضفادعُهُ ... خَبْو الجواري ترى في مائه نطقا
يخرجْنَ من شربات ماؤها طحلٌ ... على الجذوعِ يخفْنَ الغمّ والفرقا[٨]

إن طبيعة التشبيه التصويرية المألوفة في الموروث العربي لا تقتضي هذا التدفق الذي يقرر لنا ان من السذاجة المفرطة القبول باحتمال أن الشاعر تابع هذه التفاصيل المتماسكة المتنامية وأطال النفس في متابعتها الطويلة لا لشيء الا للانتفاع بتوضيح المشبه به لصورة المشبه وتقريبها الى وعي المتلقي .

الدمع في عيني زهير يجول على اثر الظاعنين ، وكان يكفي ان يشبه دموعه بالماء المتدفق من دلو السانية لتتوضح صورة الغزارة واستمرار التدفق ، ولكن الامر حينذاك ما كان ليعدو حد الانتقال من (رؤية) الى (رؤية) وهي المهمة التي ظل فن التشبيه يحققها حتى على صعيد الاداء العلمي الصرف .

الامر عند زهير أبعد من هذا بكثير وأعمق من هذا بكثير ، ولهذا فان الصورة تمتد لا لتحقق تطوراً كمياً وإنما لتحقق هذا التحول النوعي من حدود الرؤية الحسية الى افق الرؤيا التي يؤديها مجموع صور المشبه به برمتها ومن هنا نرى ان نفسر امتداد صورة دلو السانية وانفتاحها لتفاصيل كان من مفرداتها صورة بستان النخيل التي يعتمد ربها عليه ثم صورة الناقة التي تسحب حبل الدلو ونشاطها الذي استدعى قلق البكرة في أعلى البئر فضلاً عن اكتمال الادوات المستعان بها في عملية الاستقاء من سائق يحدو ومستقبل للدلو نشيط ، وأخيراً صورة الجدول المتدفق الى شربات النخيل والضفادع التي كلما داهمتها دفقة ماء قفزت على الجذوع خشية الغم والفرق .

وليس معنى متابعتنا لكل صورة من الصور أننا نرى فيها (صوراً) متعاقبة أو متراكبة أو متلاحمة بعضها مع بعض إننا نرى فيها صورة واحدة غزيرة التفاصيل في نهاية الامر ، بل انها صورة واحدة في هدفها المرسوم منذ بداية الامر ، ولكن ما آلت اليه في شكلها الظاهر قد يفري بحكم متعجل .

إننا نرى في صورة الدلو الممتدة بين صورة غربي المقتلة وقفز الضفادع على الجذوع صيغة شعرية لا ينتمي اطارها النهائي الى خصوصية منظور أي من الصور الداخلية وإن بدا الاطار منتفعاً بمدلولاتها كلها في تكوين قناعة نفسية بتصور نبع خير غير منقطع ولا متوقف فهو يتدفق ليبعث الحياة في اجساد طال عهدها بالحياة (جنة سحقا) وليفزع ما اطمأن من مخلوقات لا نفع فيها (الضفادع) فهي طفيليات تبقى اولى بالنفي من أرض الحياة .

أهو (الدمع) المشبه المقصود بهذا التصوير كله ؟ أهو (الدلو) المشبه به المقصود بهذا التنامي الغريب كله ؟ أرجح الظن انه لا هذا ولا ذاك . انه هرم بن سنان الذي يفيض خيراً للعفاة ويفيض هولاً على الاعداء . فان كانت صورة الدلو لم تكشف هذه (الرؤيا) بشكل صريح فانها أومأت اليها وهيأت وعي المتلقي لقبول هذا الزخم الخفي ، وللشاعر بعد ذلك ان يتجاوز هذا الاداء الخفي الى اداء صريح في المقطع الموضوعي من القصيدة نفسها وفي البيت الذي قرر الاصمعي انه (بيت القصيدة)ففيه يرسم شخصية هرم بن سنان بطريقة تقرر لنا بوضوح ان رؤياها هي التي ظلت تهيمن على وعي زهير في تصويره لدموعه منذ البداية وأنه قصد الى هذا قصداً ولم يقصد الى اي شيء سواه .

قد جعل المبتغون الخيرَ في هرم ... والسائلون الى ابوابه طُرُقا
القائدُ الخيلَ منكوباً دوابرُها ... قد أحكمتْ حكمات القدّ والأبقا[٩]

أليست صورة الدلو المتدفق بالماء الذي يتحول خيراً وحياة في جانب وغماً وموتاً في جانب أخر هي الرؤيا التي ظلت تستقطب جهد زهير منذ

مراحل القصيدة الأولى لتحقق له وللمتلقي أجواء قبول صورة الممدوح التي خرجت من قسر حدود (الرؤية) الحسية لتحلق في إطار (رؤيا) الشاعر الكلية حتى غدت امتداداً عفوياً للصورة المسهبة التي عالجها في تمهيدها ؟

إنها هي نفسها فذلك ما يقوله لنا النص . ولكنه لا يلقي القول هيناً ليناً ، إنما يخفي جمالياته وأسراره الادائية فلا يكشفها الا لعين النقد المتأملة لمضمون (رؤيا) الشاعر المحلقة فوق تفاصيل (الرؤية) والمتجاوزة لمفرداتها الدقيقة تجاوزاً يسقط وظيفتها التشكلية المنظورة ويتشبث بوظيفتها الايحائية القادرة على منح العمل الابداعي تناميه المستلهم لرؤيا الشاعر الموضوعية والمتحرك في افقها الادائي المتجدد .

وحين نستجلي نصاً اخر يطالعنا النابغة الذبياني في داليته الاعتذارية التي بلورت مضامينها (رؤيا) من نمط آخر . فهي رؤيا متنامية ايضاً ولكن حددتها حالة الشاعر وهو يواجه غضب النعمان ، وربما انتقامه المريع .

أتيتُكَ ان ابا قابوس أوعدني ... ولاقــراز على زأرٍ من الاسـدِ
مهلاً فداءٌ لـك الاقوام كلُّهم ... وما أثمّرُ من مالٍ ومن ولدِ
لاتقذفنّي برُكنٍ لاكفاء لهُ ... وإنّ تـأنّفك الاعداءُ بـالرفدِ

ليس من ادنى ريب في أن الشاعر أدرك بوعي أن مجرى الاداء بدا ملتزماً بهذا الزخم الخطابي الذي قد يفعل فعله في نفس النعمان ولكنه لا يكشف هوية الرؤيا الفنية للشاعر بل إن صيغتي الأمر (مهلاً) والنهي (لاتقذفنّي) أوشكتا ان تنبها الشاعر الى أن الأمر بحاجة الى محاولة هدم جدار الخطابية الصارم ، ولهذا اسرع الى فتح مجرى الاداء لصورة بدت هامشية ولكنها حدوت افق الرؤيا فقال :

فما الفراتُ اذا هبّ الرياحُ لـه ... تـرمي غـواربُه العبـرَيْن بـالزَّبـدِ
يمـدُّه كـل وادٍ مُتـرعٍ لجبٍ ... فيـهِ حُطامُ من الينبـوتِ والخَضَدِ
يظـلُّ من خوفِهِ الملّاحُ معتصماً ... بـالخيـزرانـةِ بعد الأينِ والنَّجـدِ
يـوماً بـأجـودَ منـهُ سيبَ نـافلـةٍ ... ولا يحولُ عطاءُ اليومِ دونَ غدِ[١٠]

وتشير القراءة الأولى الى نمط من العلاقة الموضوعية بين صورتي النعمان والفرات ، ثم تقرر قدرة الشاعر على التصوير الحسي العنيف لفيضان الفرات ، وهذا نلمح مفترق الطريق بين (الرؤية) و (الرؤيا) ، بل ان التفاصيل لتقرر القناعة بأن صورة فيضان الفرات بما هياه الشاعر لها من قدرتي منح الحياة (الماءالمتدفق) والتهديد بالموت (الفيضان الهائل) لم تكن صورة (منظورة) في تجربته في لحظات الابداع في الاقل ، ولكنه سحبها الى ارضية المنظور ليبعث من (رؤيتها) الحسية معالم (رؤياه) الشعرية فيرسم في تدفق الفرات وعنف تدمير فيضانه الذي هو من وجه آخر باعث الخير والربيع والحياة صورة النعمان الذي ارعبه بتهديده حتى غدا كهذا الملاح الذي يتشبث (بالخيزرانة بعد الأين والنجد) ولكن الحلم يبقى واعداً بأن هذا الخوف الوقتي كله سيتراجع أمام ما ستتدفق به نفس النعمان من عفوٍ هو مواسم الخير والربيع والحياة .

تلك حقائق تحملنا على ترجيح الظن بأن صورة الفرات لم تجد طريقها الى النص إلا لتوفر للشاعر فرصة ممارسة هذا الحلم الذي هو منطلق اعتذاريته ومحورها الادائي الرئيس .

أليس من حقنا إذن ان نتمسك بهذا الذي ذهبنا اليه ابتداء من أن (الرؤيا) قد تكون هي المسؤولة عن صنع طبيعة (الرؤية) وانها هي التي تقرر لها زاويتها منذ الخطوة الاولى في العمل الابداعي ؟

وقد تتمرد الرؤيا على هذا القسر الموضوعي لتغدو نافذة ذات الشاعر في تعبيره عن معاناة نفسية لا تجد متنفسها إلا في هذه اللمحات الموحية برؤيا خفية تهيمن بواعثها على الذات فتبعثها على محاولة التفجر بالمعاناة من خلال أي منظور متاح .

أشار الرواة إلى ان كعب بن زهير «كان لا يزال يكون بينه وبين امرأته شر في فقره وسوء خلقه»[١١] ولقد وجدت هذه العلاقة الرديئة طريقها الى افتتاح اكثر من قصيدة من قصائده في صيغة شكوى او تهديد او عتاب»[١٢] فكانت تلك الافتتاحات آثار (رؤية) منظورة في معاناة الشاعر ، بيد ان الأمر امتد الى (رؤيا) الشاعر فقد كان لشدة انفعاله بواقعه وعمق معاناته أثر في تطويع تفاصيل مقاطع شعرية لم تنبثق من المعاناة مباشرة لاستيعاب آثارها ففي رائية له وصف فيها أعضاء ناقته وتماسكها أتاح له حديثه عن صفاء عينها هذه الابيات الرائعة :

وتـديرُ للخـرقِ البعيدِ نياطـةً ... بعـدَ الكلالِ وبعدَ نومِ الساري
عيناً كمرآةِ الصُناعِ تُديـرُها ... بـانـامـلِ الكفّينِ كـلَّ مـدارِ
لجمالِ محجرِها وتعلمُ ما الـذي ... تُبدي لنظرةِ زوجهـا وتـواري[١٣]

قد نذهب في قراءة متعجلة الى ان الابيات لاتعدو ان تكون استطرادا أسلوبياً حسب ، وقد نرى ان شدة عناية كعب بصورته الشعرية هي الباعث على الاستطراد ولكننا لن ندرك البعد النفسي إلا من خلال وعينا لرؤيا الشاعر التي املتها طبيعة علاقته الاسرية الشاذة ، وعند ذاك فقط سنرى ان الصيغة جاءت نتيجة (إسقاط) نفسي مارسه كعب بعفوية صرف ، وإلا فأن صفاء عين الناقة كان حرياً بأن يشبّه بصفاء سطح غدير ماء سكنت عنه الريح مثلاً (وهو من مفردات الحياة البدوية المتاحة) اما ان يسحب التشبيه الى هذه الصورة المعقدة التي تتمثل في مرآة امرأة حاذقة ثم يجعل هذه المرأة الحاذقة خبيرة بأسرار الجمال حفية بزوجها ؛ على اظهار ما يسره وإخفاء ما يسوؤه فأمر منبثق من معاناة خفية لعلها حريصة حلم يقظة الشاعر الذي ظل يعذبه ويشكل طموحاً لاتحققه له طبيعة حياته الاسرية المتردية .

بنا إذن ان نقرر باطمئنان ان الرجل تعمد (الرؤية) تعمداً ليحمل تفاصيلها زخم همومه الشخصية وأنى يتاح له ذلك ان لم يكن في عالم الشعر الذي يتيح له التمرد على واقع حياته المأساوي .

أما الأعشى فأن الصيغة الشعرية تفتح له افق التعبير عن رؤيا من نمط نقيض ، فعلاقته بالمرأة بعيدة عن هذا التوتر الذي ظل يشغل معاناة كعب بل إن أكثر الادلة لتشير الى ان عالمه الشعري لم يفتح افقه إلا لهذا النمط من غوانى الحانات اللواتي ظلت صورهن تلقي ظلال الترف والنعمة والتبذل في أكثر قصائده ، ومن هذا الوعي نرى ان ننطلق الى قراءة مقطع من قصيدته :

ودِّعْ هريرة إنّ الركبَ مُرتحلُ ... وهـل تطيقُ وداعاً أيُّها الرجلُ

ففي إطار الجهد الفني لتصوير رائحة هريرة الطيبة يقول :

إذا تقـوم يضـوعُ المسـكُ أصـورة ... والـزنبقُ الورد من أردانها شَمِلُ

وتنبىء الصورة عن رؤية حسية يستل الشاعر مفرداتها من مشهداته البيئية ولكنه يدرك انها تتسم بانغلاق حسي لا يتيح له تشكيل اجواء كان حريصاً على تشكيلها وهو يتعامل مع مفردات عالم المرأة البهيج ، ولهذا اسرع الى هذه المتابعة النشيطة لصورة جعلها تنبثق بعفوية من بيته الأخير :

ما روضةٌ من رياضِ الحزْنِ معشبةً ... خضراءُ جادَ عليها مسبلٌ هَطِلُ
يضاحكُ الشمسَ منها كوكبٌ شرِقٌ ... مؤزَّرٌ بعميمِ النبتِ مُكتهِلُ
يوماً بأطيبَ منها نشرَ رائحةً ... ولا بأحسنَ منها اذا دنا الأصُلُ [١٤]

وبعيداً عما استدعى نظر البلاغيين من تقارب نمط الربط بين صورتي النابغة والاعشى (ما النافية والباء الزائدة) نرى ان الابيات الثلاثة استوعبت (رؤيا) الشاعر على الرغم من أنها لم تتشكل إلا من مفردات المنظور البيئي الصرف ، فنحن لانرى في هذا (الاستطراد) المسهب إلا محاولة رحيل بالصورة من افقها الحسي المحدود (يضوع المسك ...) إلى افق مشحون بالدلالات على هذه البهجة الغامرة التي اجتاحت أعماق الاعشى وهو يحاول الانفلات من هموم النفس وممارسة اللذة ممارسة عنيفة ، فهو يحاول ان يشيع هذا الاحساس العميق بالانغمار في اجواء ربيعية مفعمة بمفرداتها الحسية ، فكل صورة جزئية من صور ابياته الثلاثة ، بل كل مفردة من مفرداتها منتخبة لاشاعة اجواء هذا الحلم الربيعي ، وما دامت المرأة هي ربيع حياة الاعشى فليكن المدى مفتوحاً لهذا الزخم الذي يمليه الحلم ، وذلك ما حققه الشاعر بوعي مقصود .

وتبدو المرأة هماً من نمط آخر عند شاعر آخر هو امرؤ القيس الذي ظل حريصاً على بث تفاصيل مغامرات يغلب على أكثرها المجون وتقوم تفاصيل عددٍ منها على اساسٍ من تصوير تهالك المرأة على الشاعر ، نرى ذلك بوضوح في قوله :

فمثلكِ حبلى قد طرقتُ ومرضعاً ... فألهيتُها عن ذي تمائمَ مُغْيلِ
إذا ما بكى من خلفِها انحرفتْ له ... بشِقٍّ وشِقٌّ عندنا لم يُحَوَّلِ [١٥]

وقوله :

ألا زعمتْ بسباسةُ اليومَ أنني ... كبِرتُ وألّا يُحسنَ اللهوَ أمثالي
كذبتِ لقد أصبي على المرء عِرسَهُ ... وأمنَعُ عِرسي أن يزُنَّ بها الخالي
ويارُبَّ يومٍ قد لهوتُ وليلةٍ ... بآنسةٍ كأنّها خَطُّ تِمثالِ [١٦]

ولكننا حين نتابع ما رواه القدماء من أخبار الشاعر يطالعنا قوله «كان امرؤ القيس جميلاً وسيماً ، ومع جماله وحسنه مفركاً لا تريده النساء» [١٧] . وهنا يكون من حقنا أن نرصد تناقضاً واضحاً بين ما كان أن ينبغي أن يكون (رؤية) الشاعر وما آلت اليه احلام يقظته ، وهذا التناقض نتيجة لانريد أن نقيم عليها حكماً حاسماً لما قد يرد على رواية اخبار الشعراء من تزيد أو تحوير ولكننا نكتفي بالايماء الى الحالة ايماءً سريعاً لما نعلمه من أن الامر قد لايخلو من حقيقة يرجحها ما أشرنا اليه من حالات مماثلة بدا النص الشعري فيها نمطاً من (التعويض) النفسي عن حرمان الشاعر ، فقد واجه الشاعر سحيم عبد بني الحسحاس الموت صبراً لما نسجه من قصص ماجنة مع فتيات القبيلة التي كان هو من عبيدها

ولكن ثمة ما يقوم دليلاً مقنعاً على ان كل تلك القصص لاتعدو حدود قول من لم يفعل ، فالشاعر نفسه يعلن الحقيقة في لحظة يأس قاتل فيقول :

فلو كنت وِرداً لونُهُ لعَشِقْتُني ... ولكنّ ربي شانَني بسواديا [١٨]

أليس من حقنا ونحن نتأمل المأساة النفسية التي يكشفها هذا البيت، أن نظن ظناً كاليقين أن ما بثه هذا الشاعر المخضرم من مغامرات في قصائده لايعدو أن يكون أشبه بمغامرات امرىء القيس التي لم يمارسها إلا في إطار الحلم الشعري ؟ إنها الحقيقة التي نراها تتحقق بأشكال متباينة في نتاج عددٍ من شعراء عصر ما قبل الاسلام الذين بوسعنا ان نشير منهم الى طرفة بن العبد الذي كان لمعاناة مواجهته إنسحاق الذات امام انتمائه القبلي الذي ظلمه حقه ولكنه لم يجد لنفسه وجوداً خارجه

أثره العميق في بلورة نمط من الفلسفة العبثية التي فزع اليها لإسقاط هموم الانسحاق النفسي العميق :

ولولا ثلاثٌ هنّ من عيشة الفتى ... وجدُك لم أحفِلْ متى قام عُوّدي
فمنهنّ سبقي العاذلاتِ بشربةٍ ... كُميتٍ متى ما تُعْلَ بالماء تزبدِ
وكرّي إذا نادى المُضافُ مُحنَّباً ... كسيدِ الغضا نبّهتُهُ المتورِّدِ
وتقصيرُ يومِ الدّجنِ والدجنُ معجبٌ ... ببهكنةٍ تحت الطِّرافِ المعمَّدِ [١٩]

ولسنا نريد أن نتابع هذا النمط من التحول بجملة النتاج الشعري أو بتفاصيله الفنية الدقيقة الى الاتجاه الذي تقرره معاناة الشاعر أو (عقده) النفسية أو إحساسه العنيف بالحاجة الى الإسقاط أو التعويض ، فعلى الرغم من أن ذلك قد يكون مسؤولاً عن تشكيل طبيعة (رؤيا) الشاعر أحياناً فإننا لانطمح إلى أكثر مما أشرنا اليه من دراسة أثر الحالة الآنيةفي التحول بالصورة من إطارها الذي هو كائن الى إطارها الذي ينبغي أن يكون .

لنا إذن أن نشير بعد ذلك إلى أن رؤيا الشاعر لاتشكلها الحالة الموضوعية أو النفسية في كل الاحوال ، فقد تشكلها بواعث فنية صرف لايقدم النص ما يحمل على القناعة بقيام بواعث من أي نمط آخر الى جانبها ، وهي حالة نرى أن القدرة الشعرية المتميزة أو تفجر الهاجس الفني تفجراً آنياً هو المسؤول عن انبثاقها في مجرى العمل الابداعي ولهذا فان النمط قد يكون في ديوان شاعر أغزر منه في ديوان شاعر آخر .

وقد يكون شاخصاً في عمل شعري دون عمل شعري اخر في ديوان الشاعر نفسه . فمن النصوص التي يمكن تاملها في هذا الأطار نص ساعدة بن جؤية الهذلي الذي افتتحه ببيتين في الوقوف على طللٍ الحبيبة الراحلة :

أهاجَك مغنى دمنةٍ ورسومُ ... لقَيْلةَ منها حابسٌ وقديمُ
عفا ، غيرَ إربٍ من رمادٍ كأنه ... حمامٌ بألباد القفارِ جثومُ

ثم انفتح المجرى لنسيب بصاحبة الطلل الراحلة :

فإنه تك قد شَطّتْ وفات مزارُها ... فإني بها-إلالعزاءَ-سقيمُ

أما وجد الشاعر بهذه الحبيبة التي شطت وفات مزارها فانه يجد طريقه الى مجرى تصويري متطور يفتتحه الشاعر بقوله :

يا وجدتي وجدي بها أمّ واحدٍ على النّأي شمطاءُ القذال عقيمُ

وهو أفتتاح تعمده الشاعر لسرد قصة هذه الشمطاء التي وجدت بواحتها وهكذا أسرع الى سردها فاستهواه الأمر فاستطرد وأطنب في الاستطراد وأستحضر لكل مرحلة من مراحل القصة ما تقتضيه وما يتطلبه العمل الفني المتقن من عناصر الحبكة والتنامي المتماسك للحدث القصصي . فهو منذ البداية يصور هذه الشمطاء وقد اجتمعت عليها عوامل اليأس من ولد آخر يكون أخاً لواحدها وعوضاً عنه إن أصابه مكروه فهي شمطاء كما رأينا ، وهي عقيم كما رأينا أيضاً ، وهي قد أصابت ولدها هذا من الدنيا بعد أن فاتها الشباب وطلقها الأزواج فما كان لها ان تحلم بعد ذلك بأن بوسع الدنيا أن تمنحها سواه :

رُمِّيتُ على فوتِ الشبابِ وإنّهـا تـراجـعُ بعـلاً مـرةً وتئيمُ
فتتْ لهـا مثلُ السنانِ مبـرأً أشمُّ طـوالُ الساعـدين جسيمُ

وبعد أن تستقر ملامح شخوص القصة (أوشخصيتيها) ينفتح المجرى للشخوص الثانوية ولبواكير الحدث القصصي :

فـاصبح يوماً في ثلاثةِ فتيةٍ من الشُّعث كـلٌ خُلّـةٌ ونـديمُ

ويتطور الأداءالشعري ليستقبل تفاصيل غزوة خائبة شنها هؤلاء الأصدقاء الصعاليك الثلاثة في منطقة جبلية ، فقد أحس بهم القوم فاحاطوا بهم وكادوا يطبقون عليهم جميعاً فانتضى الفتى سيفه وقوسه :

سـيوفٌ لبنـأ لايُشَقُّ نصلـهُ إذا صابَ أوساطَ العظـامِ صميمُ
وصفراءَ من نبعٍ كان عِدانهـا مُزَعْزَعَةٌ تُلقي النّيابَ خطـومُ

وكان كل همه أن يحمي ظهري خليليه وهما ينسحبان من أرض المعركة ، وقد انسحبا واثقين بانه فداهما بنفسه ،فكان عليهما ان يخبرا أهله بالخبر المفجع :

يجـاءُ خليلاهُ إليهـا كلاهُمـا يُفيضُ دمـوعاً غـرثهنّ سجومُ

وينزل الخبر على الأم نزول الكارثة :

تناشُ بسبتٍ يلمعُ الجلدَ وقعُهُ يقبّضُ احشـاءَ الفـؤادِ أليمُ

ولكن الأمر لايلبث أن ينجلي عن مفاجأة :

فبينـا تنوحُ استبشرُوهـا بحيِّهـا عـلى حين ان كلُّ المرام ترومُ
فلما استفاقتْ نجتِ الناسَ دونَهُ وناشتْ بأطراف الرداء تعـومُ

وتستغرق قصة العجوز وابنها خمسة وعشرين بيتاً من قصيدة عدة ابياتها ثمانية وعشرون بيتاً [٢٠] وذلك نمط غريب من الانسياق وراء التفاصيل الدقيقة للصورة انسياقاً قد لا يسوغه باعث موضوعي ولا باعث نفسي يشي به النص ، وهكذا لايبقى امامنا إلا الباعث الفني الذي يراه متمثلاً بشدة عناية الشاعر بالسرد وتماسك الحدث واعتماده على عنصري التشويق والمفاجأة في محاولة استثارة دهشة المتلقي وسحبه الى المشاركة الفاعلة في عملية الترقب والتوقع والتفسير .

وما يدرينا لعل القصيدة في الأصل كانت تنفتح على مقطع موضوعي استطالته الرواية وكان يقتضي هذا التحول بالصورة المرئية (وجد الشاعر بحبيبته الراحلة) الى هذه الصورة التي انبثقت في رؤياه الشعرية واستوعبت حالات التأزم النفسي عنده من خلال تصوير حالات تأزم الشمطاء أم الواحد ولكننا عاجزون عن اثبات ذلك الباعث من خلال ما بين أيدينا من النص ، ولهذا فاننا نذهب الى أن الرؤيا الفنية هي التي منحت نسغ العمل الإبداعي هذا الزخم المتدفق وأقامت الحدث الشعري على ارض تنامي السرد القصصي الذي قد تكون تفاصيله مستقاة من منظور رؤية الشاعر أو مما اتاحته البيئة لمنظوره ولكن الامر تحول في مجرى الأداء تعبيراً عن حلم استل منه الشاعر اداته الادائية وأقام عليه قصته التي نرى ان نستبعد الظن بانها أنبثقت من رغبته المجردة في تصوير وجده بحبيبته الراحلة .

وما قلناه في قصيدة ساعدة يمكن ان نقوله في قصيدة وردت في ملحق ديوان الحطيئة تردد الباحثون في صحة نسبتها اليه وهي القصيدة التي تروي قصة بدوي منفرد مع اسرته المكونة من زوجه العجوز وأبنائه الثلاثة الذين يقاسون معه شظف العيش فلما طرقه ضيف ولم يجد ما يقدمه له واجه معاناة أدرك احد أولاده عمقها في نفسه فعرض عليه ان يذبحه ويقري الضيف من لحمه ، ويكاد الاب يفعل لولا أن لاح له قطيع من حمر الوحش استطاع الرجل ان يصطاد أتاناً منها يكون صيدها حل عقدة الحدث القصصي ثم يتحول مجرى القصة بعد ذلك الى تفاصيل التفتح النفسي والبهجة الغامرة التي امتلكت اعماق البدوي وزوجه حتى بات كل منهما قرير العين بما قدمه للضيف الطارىء فصان ماء وجهه واحتفظ بكرامة نفسه[٢١] .

فاذا صحت نسبة هذه القصيدة الى الحطيئة وإذا صح أنه قال أبياتها دون أن يفتح مجراها على منطلق موضوعي من مديح أو رثاء أو اعتذار صح لنا الظن بانه انطلق في متابعة تفاصيلها من منطلق فني صرف وأنه رسم في مدلولاتها الاخلاقية رؤياه للشخصية المثلى التي ظل يعالج مواصفاتها الاخلاقية معالجة مستقصية في أكثر قصائد مديحه المبثوثة في ديوانه ، وهذه الحقيقة الاخيرة مما ينبغي أن نضعه نصب أعيننا ونحن نتأمل مدى صحة نسبة القصيدة اليه .

ويبقى علينا ان نقرر أن الباعث الفني لعملية التحول ب(الرؤية) إلى (الرؤيا) يبدو متراجعاً أمام فعالية الباعثين الموضوعي والنفسي في قصيدة ما قبل الأسلام ، والذي يخيل الينا أن العلة في ذلك منبثقة من طبيعة مهمة القصيدة في إطار العصر فقد كان الشعر أداة فكرية مباشرة تقوم مهمتها على أساس من قدرة التعبير عن الهم الجماعي الذي وجد الشاعر نفسه ملتزماً به بحكم البنية الاجتماعية (القبلية) القائمة ، وتلك مهمة لاتتيح فرصاً منظورة للممارسة الفنية الصرف ، أما ان توجه القدرة الفنية وأدواتها لتعميق المهمة الموضوعية المطلوبة وأما ان توجه (للتعبير) عن المعاناة النفسية التي يشكلها الهم الجماعي أو هموم الذات فامر ممكن ومتاح ، وذلك ما لم نقرره من منطلق نظري وإنما استقيناه من مجموع ما بين ايدينا من نتاج العصر الشعري .

المصادر والهوامش

١ـ الحيوان-الجاحظ . تحقيق عبد السلام هرون ، مصر١٩٤٥م ، ١٢٢/٣ .
٢ـ نقد الشعر-قدامة بن جعفر ، تحقيق محمد عيسى حنون ، مصر١٩٣٤م ، ١٧ .
٣ـ دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمد بن تاويت (د .ت) ، ١٧٥ .
٤ـ ينظر (الصورة في القصيدة العراقية الحديثة) -بحث-د . عناد غزوان مجلة الاقلام عدد كانون أول ،١٩٨٧ .
٥ـ تابع الدكتور علي جعفر العلاق جملة نصوص في مدلول (الرؤية)و(الرؤيا) في بحثه المقدم الى مهرجان المربد الثامن ص ٧-١٢ والموسوم ب(الشاعر العربي -حداثة الرؤيا) .
٦ـ ينظر ما جمعه الدكتور حسين عطوان من آراء الباحثين وتعليقاته عليها في كتابه مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ،مصر ١٩٧٠م .
٧ـ ينظر مقال (قراءة معاصرة في مقدمة القصيدة الجاهلية) العدد ١٢من مجلة الاقلام ، بغداد ١٩٧٩م ، (مدخل الى بنية القصيدة العربية قبل الاسلام) ، العدد ١٢ من مجلة آفاق عربية ، بغداد ١٩٨٧م .
٨ـ شرح ديوان زهير ، طبعة دار الكتب ، مصر ١٩٤٤م ، ٣٧-٤٠ .
في غربي مقتلة : الغرب ، الدلو . المقتلة ، المذللة . عني الناقة بذلك فقد شبه عينيه لكثرة دموعهما بدلوين تستقي بهما الناقة . النواضح : جمع ناضحة وهي الناقة التي يستقى عليها . جنة سحقا : بستان نخيل منجرد لقدمه . تمطو الرشاء : تجر الحبل . والثناية : الحبل المربوط من جهة بالدلو ومن أخرى بقتب الناقة . والقتب : أداة السانية . انسحق : انصب ما فيه . القابل الذي يستقبل الدلو ، والعراقي : خشبتا الدلو اللتان تمسكان فوهته كالصليب . يحيل : يصب . نطقا :طرائق . شربات : حياض تحفر حول اصول النخل . طحل : مخضر لطول استقراره وعدم حركته .
٩ـ شرح الديوان ٤٩٠ . منكوباً دوابرها : أكلت الارض حوافرها لطول ما غزا بها . حكمات : جمع حكمة وهي الحديدة التي تكون على انف الفرس . القد : الجلد . الابقا : حبال القتب .
١٠ـ الابيات في ديوانه تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، مصر ١٩٧٧م ، ٢٦-٢٧ . أبو قابوس : هو النعمان بن المنذر . أوعدني : هددني . تانفك :اجتمعوا حولك . الرفد : ترافدهم في الوشاية . غواربه : أمواجه . المبرين : الجانبين الينبوت والخضد : نبتان . الاين : الاعياء . النجد : العرق . نافلة : فضل أو زيادة .
١١ـ ديوانه طبعة دار الكتب ، ١٩٥٠م ، ٢١٣ .
١٢ـ ينظر ديوانه ٤١ ، ١٥٣ ، ٢١٣ ...الخ .
١٣ـ ديوانه ٤٠ الخرق : الطريق الذاهبة الى الفلاة . نياطه : ما يتعلق به أي نهايته من موضع أوبلد . الصناع :المرأة الحاذقة .
١٤ـ ديوانه تحقيق محمد محمد حسين ، مصر ١٩٥٠م ، ٦-٧ .أصورة : جمع صوار وهو وعاء المسك شمل منتشر . الخزن : بفتح الحاء المرتفع من الارض . مسبل هطل : مطر غزير الهطول . كوكب الماء : بريقه . شرق : زاه . مكتهل : بالغ .
١٥ـ ديوانه ، تحقيق محمد أبو الفضل أبراهيم ، مصر ١٩٥٢م ، ١٢ ، ذي تمائم : كناية عن الطفل . مغيل : رضيع وأمه حامل .
١٦ـ ديوانه ٦٨ . يزن : يتهم .
١٧ـ الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، تحقيق احمد محمد شاكر ، مصر ١٩٥٠م ، ١٢١ .
١٨ـ ديوانه طبعة دار الكتب ، مصر ١٩٥٠م ، ٢٦ .
١٩ـ ديوانه ، تحقيق كرم البستاني ، بيروت ١٩٦١م . وجدك ، وحظك وهو قسم . عوذي : جمع عائذ وهو زائر المريض وقام عودي كناية عن موته . كميت : لون السواد الضارب للحمرة . كري : هجومي على العدو . المضاف : الملحق بالقوم وليس منهم اي انه يكر ليس لنجدة القوم حسب وانما يكر لنجدة من هو ملحق بهم من جار أو مولى . محنياً : صفة للفرس وهي الانحناء . سيد : ذئب . وسيد الغضا : أخبث من غيره والغضا نوع من الشجر . نبهته : أخفته فهيجته . المتورد : القاصد الى الماء للشرب ، وكل تلك الصفات مما يزيد في ضراوة الذئب . الدجن : الغيم . البهنكة : المرأة الجميلة الممتلئة . الطراف المعمد : البيت القائم على عمد .
٢٠ـ ديوان الهذليين . طبعة دار الكتب ، مصر ١٩٥٠-٤٥ ، ٢٢٧-٢٣٥ . حادث : جديد . إرث : أصل . أنباد : ما لبده المطر والقطار : المطر . شطت : بعدت . مبرأ : بريء من الامراض . شعث : متلبدو الرؤوس . وزك : حمل على القوه . ليناً : سيفاً ليناً . لايثمثم : لايرد . صاب : انحدر كما يصوب المطر . صميم : خالص . صفراء : قوس صفراء . عدادها : صوتها . مزعزعة : ريح شديدة أي ان صوت القوس كصوت هذه الريح . حطوم : تحطم ما تمر به . سجوم : سائلة . سبت : نعل من جلد البقر . يلمح : يحرق . ناشت : تناولت . تعوم : كانها تسبح في مشيتها لفرحها .
٢١ـ تنظر القصيدة في ملحق ديوان الحطيئة تحقيق نعمان أمين طه ، مصر ١٩٥٨م ، ٣٩٦ ومطلعها :

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل ببيداء لم يعرف بها ساكنٌ رسما

* * *